This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

**Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

**About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

**Über dieses Buch**

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

**Nutzungsrichtlinien**

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

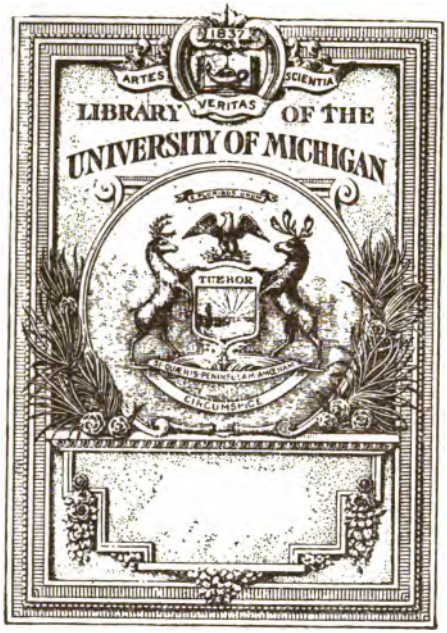
+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

**Über Google Buchsuche**

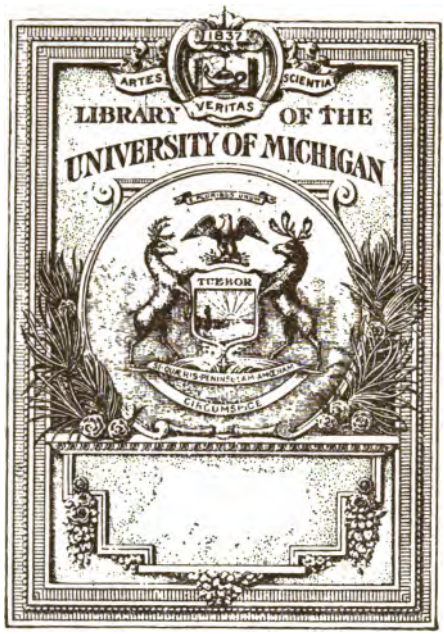
Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.




HARRASSOWITZ
LEIPZIG

838
H3740
M537r

Mch. 28




HARRASSOWITZ
LEIPZIG

838
H3740
M537r

Mch. 28

# Religiöse Betrachtungen

## über Werke Gerhart Hauptmanns

---

Versuch einer Würdigung

von

Gottfried Mende

„Kunst ist Religion."
Michael Kramer.

Leipzig
Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung
Theodor Weicher
1906.

Harr.
8360
German
4-19-1923

Meiner Schwester

Aenne

zugeeignet.

421927

# Vorwort.

Ehe ich diesen literarischen Versuch der Öffentlichkeit übergebe, möchte ich einige erklärende Bemerkungen vorausschicken. Ich bin mir wohl bewußt, daß es unmöglich ist, über eine noch lebende dichterische Persönlichkeit ein Urteil abzugeben, das auch nur einigermaßen abschließend sein kann. Ich habe auch nicht urteilen wollen, sondern nur beschreiben. Nämlich beschreiben, wie der in Gerhart Hauptmann lebende Grundgedanke, sein Sehnen nach oben, unmittelbar auf den Leser oder Beschauer wirkt. Es sind also die nachfolgenden Blätter in keiner Weise als Kritik anzusehen. Ich habe zu diesem Zwecke daher auch nur Werke erwähnt, die mir Stoff zu religiösen Betrachtungen gaben. Mehrfache Wiederholungen waren nötig, besonders wo es sich darum handelte, ein Zitat als Beleg für mehrere Gedanken zu benutzen.

Die Werke: „Gerhart Hauptmann" von Paul Schlenther, „Gerhart Hauptmann", eine Skizze von Adalbert von Hanstein, „Das Werden des neuen Dramas" von Edgar Steiger, die Ausführungen in „Probleme nnd Charakterköpfe. Studien zur Literatur unserer Zeit" von J. E. Frhr. von Grotthuß habe ich gelesen, ohne mich in meiner Darstellung an sie zu halten. Ich habe nur zu schildern versucht, wie die Werke unmittelbar auf den unbefangenen, nicht kritisierenden Laien wirken.

Leipzig, im März 1906.

**Gottfried Mende.**

Das Jahrtausend neigt seinem Ende zu, und dieses Ende ist eine Übergangsperiode. Die Mehrzahl der Menschen steht inmitten eines gewaltigen geistigen Kampfes. Das Christentum mit seiner hohen altruistischen Idee genügt der Menschheit bei ihrer Übervölkerung aller Länder nicht mehr völlig; das praktische Leben, das durch den Kampf ums Dasein ausgefüllt ist, steht in allzu schreiendem Gegensatze zur Lehre von der christlichen Nächstenliebe. Man wird solche Behauptungen vielleicht ungeheuerlich finden und wird einwenden, daß die Wahrung der Persönlichkeit sich mit der Erfüllung der Nächstenliebe gut vertrüge, aber, das ist ein Irrtum. Es heißt: ich oder du, nicht ich und du.

Dieser Gegensatz zwischen „ich und du“ hat, Hand in Hand gehend mit der immer mehr fortschreitenden Bildung weiterer Schichten, eine starke Betonung der eigenen Persönlichkeit, des Einzelnen gezeitigt, dessen stärkster Ausdruck der Nietzschesche „Übermensch“ ist. Während die Kunst Goethes im Faust einen Menschen darstellt, der des Menschtums tiefsten Zweck dahin versteht, daß er für andere Segen schafft, bringt uns die moderne Kunst die Menschen als Vertreter des Egoismus. Natürlich stehen sie im schärfsten Gegensatz zu den Menschen alter Richtung, täglich, im praktischen wie im Familienleben, in der Freundschaft wie in der Liebe der Geschlechter. Daß dieser Kampf feindlichster Gegensätze, der das ganze heutige Leben ausfüllt, sich in der dramatischen Kunst wiederspiegelt, ist nur natürlich. So sehen wir im heutigen Drama fast immer diesen Kampf, einmal tritt er mehr, einmal weniger hervor. Auch Gerhart Hauptmann hat dazu Stellung genommen; auch bei ihm finden

wir solche sich selbst zu stark betonende Egoisten. Aber bei ihm trägt dieser Persönlichkeitsgedanke nicht sieghafte Kraft in sich.

Das erste Stück mit dem er dem größeren Publikum bekannt zu werden begann, ist „Vor Sonnenaufgang". Schon dieses Werk läßt einen Teil seines innersten Wesens klar erkennen. Er hat ein Tendenzstück schreiben wollen, es sollte das Werk eines „konsequenten Realisten" werden, und das Bleibende, Wertvolle daran ist gerade der tiefe Seelenschmerz des Dichters über den Jammer dieser Welt, der uns so mitfühlen läßt. Hier fühlt der Dichter keinen Ausweg, keine Rettung, das Suchen und Nicht-finden-können ist der Grundgedanke. Gerade die Heldin, die strahlend rein besonders deshalb dasteht, weil sie sich in dem Sumpfe ihrer Umgebung so fleckenlos hat erhalten können, sie hat nichts, woran sie sich klammern kann, trotz der herrnhutischen Erziehung, keinen Gedanken an eine hohe Macht, die ihr tröstend helfen könnte. Helene hat nichts als die Liebe des Herrn Loth; als ihr diese genommen wird, bricht sie zusammen. Der Mensch muß etwas Höheres haben, denn das Leben mit allem seinem Elend verlangt nach einem Gegengewicht. Der Dichter selbst zweifelt daran nicht, aber es innerlich zu erfassen, ist ihm noch nicht gegeben. Daraus entspringt dieses Suchen und Zweifeln, Wollen und Nichtkönnen; es ist ganz bezeichnend für ihn und entspricht seinem innersten Wesen. Es ist ein Ringen um das Christentum, soweit dieses Liebe ist. Helene hat es nicht und geht unter. Allerdings zeigt sie uns, daß auch außerhalb des Christentums Perlen zu finden sind. Aber fragen wir nun, was soll an seine Stelle treten? Etwa die Idee des Herrn Loth? Er will ja dem unterdrückten Proletariat helfen. Ist nun der Fortschrittler, der Gedanke des Fortschritts im sozialen Sinne ein Ersatz für das Hohe? Ja, dann müßte doch dieser Gedanke einmal sieghafte Gewalt in sich tragen und dann auch siegen. Was ist nun aber Loth, der Held, der Menschenbeglücker? Er ist nichts als ein schwatzhafter Dummkopf. Dumm genug ist er, um zu glauben, daß Helene ihm eine erblich vom Alkoholismus belastete Nachkommenschaft schenken würde, während doch sie selbst ein Beweis dafür ist, daß die Erziehung viel tut, alles tun kann, wo sie doch selbst von einem Trinker schlimmster Sorte abstammt. Sie und Loth sind doch beide

gesunde Menschen. Und was sind nun seine Theorien? Kann ein so erbärmlicher Mensch, der elend und feige genug ist, ein ihm gehörendes, keusches Geschöpf zu zertreten aus — Gemeinheit und Jämmerlichkeit, kann solch ein Mensch Ideen hervorbringen und vertreten, die die Menschheit glücklich machen? Die Antwort liegt im Titel des Dramas: „Vor Sonnenaufgang". Noch ist die Sonne, die Licht in das Dunkel bringen soll, nicht aufgegangen, ich meine aufgegangen im Empfinden des Dichters. Unstreitig liegt im Drama das tiefe Weh über das seelische und moralische Elend in des Dichters Seele ebenso tief begründet, wie der Schmerz darüber, daß er keine Besserung sieht und keinen Ausweg findet. Dieser wahre Schmerz eines tiefen, dichterischen Gemüts kann uns ergreifen, aber wir vermissen im Drama den hohen Glauben in des Dichters Seele an eine höhere Gerechtigkeit. Bedeutend weiter ist dieser Glaube im „Friedensfest" fortgeschritten. Der Glaube an das „Hohe". Die Religion, die im „Friedensfest" verherrlicht wird, ist eine von der höchsten christlichen Tugend durchgeistigte: „Gott ist Liebe". Der Christbaum ist zwar kein Bindemittel für die Glieder der mit einander zerfallenen Familie, deren allzu schroffe Gegensätze sich eben nicht ausgleichen können, deren Vereinigung nur innerlich unwahr wirken müßte. Ich sage Vereinigung, nicht Wiedervereinigung, da eine innere Einheit der Familienmitglieder nie bestanden hat. Darin liegt zugleich der überleitende Gedanke zum hohen Glauben in des Dichters Seele. Familie Scholz hätte nur geeinigt werden können, wenn sich ihre einzelnen Glieder geändert hätten. Die Macht, dies zu vollbringen, ist nicht der Glanz eines Weihnachtsbaumes. Der alte Scholz kommt so zurück, wie er gegangen: als Säufer. Frau Scholz bleibt eine haltlose, schwache Frau; Auguste bleibt ein verbittertes, spätes Mädchen, Robert ein brutaler Rohling. Aber Wilhelm! In ihm, der die höchste Ursprünglichkeit besitzt, das ausgesprochenste Individualitätsgefühl, der die einzige ganze Persönlichkeit in der Familie darstellt, in ihm ist eine Wandlung vorgegangen. Man muß den Charakter Wilhelms in seinem starken Selbstgefühl ganz erfassen, um die Größe einer Macht zu würdigen, die ihn ändern kann. Diese Macht heißt Liebe. Nur Idas Liebe vermochte den Stolzen zu bewegen, das Elternhaus wieder zu betreten, nur

ihre Liebe konnte ihn im letzten Augenblick der Schwachheit aufrecht erhalten. Und als alles vergeblich gewesen, alles wieder zusammengebrochen war, was schönste Hoffnungen von innerem Frieden unter den Gliedern der Familie erträumt hatten, da bleibt der sieghafte Gedanke doch: „Hand in Hand“, und zwar „aufrecht und gefaßt“ gehen beide zur Leiche des Vaters. So ist es die starke, große, heilige Liebe, die als sieghafter Gedanke aus dem Drama hervorgeht. Aber die Vertreterin dieser starken Liebe, Ida, ist sie nicht das Charakterbild der frommen Mutter, so geworden durch die christliche Erziehung? Das ist zwar nirgends ausgesprochen, aber der Gedanke liegt nahe. Es ist die Stellung des Dichters zur christlichen Religion durchaus keine klar in die Augen fallende; das kommt daher, daß er hier noch gar keine Stellung, die eine feste Überzeugung verkörperte, einnimmt. Er steht dazwischen; er ist zu ehrlich, um einfach Kompromißler zu sein, zu tief veranlagt, um einer Regung folgend, sich frei zu machen, zu ernst denkend, um sich ihm kritiklos zu verschreiben. Dieses innere Ringen tritt uns besonders greifbar in den „Einsamen Menschen“ entgegen; vor allem in der Figur des „Johannes Vockerat“ sieht man den Dichter selber in seinem Ringen um das Höchste. Ganz ungerechtfertigt ist der Vorwurf, er habe hier eine Tendenz im Auge, er verfechte ein Prinzip als Jünger des Naturalismus. Wohl hat er sich im Anfang dieser Kunstrichtung zugewandt, wohl hat er sich bei Herausgabe des „Vor Sonnenaufgang“ selbst dazu bekannt, aber in ihm steckt viel zu viel dichterische Kraft, als daß er sich einer Richtung verschreiben könnte. Er schafft eben Selbstbekenntnisse. Ich komme auf den Johannes der „Einsamen Menschen“ zurück. Sehr treffend hat schon Edgar Steiger*) auf die Mittelstellung dieser Figur zwischen den beiden großen, das Jahrhundert bewegenden Fragen hingewiesen. Wir kommen hier mitten in die krassesten Gegensätze hinein. Schon äußerlich ist das bemerkbar. Der Täufling wird durch das Zimmer getragen. Neben den Bildern Darwins und Häckels das Bild eines Geistlichen im Ornat. Irgend ein Vorfahre der Familie.

---

*) Edgar Steiger, Das Werden des neuen Dramas.

Der alte Pfarrer kann eine fein ironische Bemerkung nicht unterdrücken (buchstabierend): „Ernst Häckel. Autogramm sogar. Der ist also Ihr Lehrer gewesen."

Johannes (schnell mit Feuer): „Ja, und ich bin stolz darauf, Herr Pastor."

Aber das Feuer verraucht schnell. Johannes steckt noch zu tief in der Erziehung seines Elternhauses drin, ganz hat ihn sein Lehrer, zu dem er sich eben mit Stolz bekennt, doch nicht davon losreißen können. Denn gleich darauf stellt er an seine Frau seufzend die Frage, ob er nicht etwas zu anzüglich gewesen sei. Wir lernen vorher in der sehr bezeichnenden Unterhaltung mit Braun seinen Standpunkt noch besser kennen. Johannes klagt über Stiche in der Brust, er fühlt sich nicht wohl. Aber Braun kennt ihn. Die Taufrede des alten Pfarrers, die für jenen Stuß war, hat auf Johannes Eindruck gemacht.

„Braun: Alter Hypochonder. Kohl nich! Iß was! Die Predigt sitzt dir in den Knochen.

Johannes: Aufrichtig gestanden, Breo..... du sprichst so von der Taufe .... Wie ich zu der Sache stehe, weißt du. Jedenfalls nicht auf dem christlichen Standpunkt. Aber 's bleibt doch immer 'ne Sache, die so und so vielen heilig ist.

Braun: Aber mir nicht.

Johannes: Das weiß ich. Mir direkt auch nicht. Mir schließlich ebensowenig. Aber du wirst doch noch 'n Rest Pietät für 'ne Feier aufbringen, die noch vor....

Braun: Du mit deiner Pietät.

Johannes: Hätt'st du nur was davon.

Braun: Vor jedem Knüppel, der einem zwischen die Beine fliegt, möchte man Pietät haben. Gefühlsduselei, einfach!"

Johannes bricht ab, er ist verletzt. Als Frau Käthe Braun dies in ihrer zarten Weise zum Vorwurf macht, hat er nur die brüske Antwort: „Ich kann mir nicht helfen, ich hasse nun mal alle Halbheit bis in den Tod." Über die ganze Unter-

haltung denkt wohl jeder dasselbe, was Frau Käthe so schlicht und schön ausdrückt.

„Frau Käthe (nach einer Pause): Sie tun ihm Unrecht.

Braun: Aber wie so denn?

Frau Käthe: Ich weiß nicht. Ich kann mich nicht ausdrücken. Jedenfalls .... Hannes ringt ehrlich."

Ein Mensch wie Braun kann dafür kein Verständnis haben. Dazu ist er zu oberflächlich. Er ist ja ein gescheiter Mensch, ziemlich scharfblickend, wie sich nachher besonders herausstellt. Aber ein Fehler in seiner Gemütsveranlagung ist der Mangel an Verständnis für tiefere Regungen des Seelenlebens. Wenn irgendwo, dann liegen solche hier in den Herzenskämpfen des Helden vor. Und das ist es gerade, was uns die Hauptmannschen Helden so nahe bringt. Denn wir alle müssen suchen und kämpfen, und oft können wir uns doch zu keiner Ruhe durchringen. So wird man schließlich zum Kompromißler, was Braun seinem Freunde zum Vorwurf macht. Im weiteren Verlauf des Dramas sehen wir Johannes immer wieder auf dem Standpunkt der Halbheit, und er kann sich nicht losreißen von der Erziehung seiner Kindheit; er muß daran zugrunde gehen. Anna Mahr hat sich durchgerungen; sie ist stark genug, um ohne Gefahr für ihre Seele und für ihre Sinne das Verhältnis zu Johannes als ein rein geistiges durchführen zu können; erst als es ihr ganz klar ist, daß Johannes nicht dazu imstande ist, trennt sie sich von ihm. Und doch: sie geht zu spät. Ein schweres Unrecht. Sie entsagt ja, aber zu spät. Sie ist also doch eine Egoistin, „rücksichtslos, wo sie Ziele verfolgt", wie Braun sagt. Die Vertreterin der egoistischen Idee geht als Siegerin aus dem Konflikte hervor. Aber ihrem Egoismus, und somit auch dem Individualismus — im modernen Kunstsinne gebraucht — wird das Todesurteil gesprochen. Es liegt zwischen den Zeilen: hätte Johannes das Christentum seiner Eltern, er hätte entsagen können und die Katastrophe wäre nicht eingetreten. Er ist auch ein Egoist, aber ein Halber. Bei Anna Mahr siegt der Individualismus, bei ihm nicht. Aber auch nicht der Altruismus: und um dieser Halbheit willen muß Johannes fallen. Er beklagt den Mangel an Verständnis der Seinen, aber hat er denn Ver-

ständnis für sie? Will er auch nur Verständnis haben? Käthe hat gezeigt mit ihrer so treffenden Bemerkung „Hannes ringt ehrlich", daß sie nicht ohne Verständnis für ihn ist. Hat sie auch keins für seine wissenschaftlichen Spezialitäten, so hat sie doch für seines Charakters tiefsten Gehalt, für sein innerstes Wesen Verständnis. Ist das nicht für den sittlichen Wert ihrer Ehe viel wichtiger? — Aber das alles ist für den egoistischen Helden nicht da. Er weist mit Entrüstung den Gedanken einer Gefahr zurück, die für ihn in dem Verhältnis zu Anna doch tatsächlich liegt, und will nichts davon wissen, „daß er mit dem Feuer spiele", wie Braun so treffend sagt. Als ihm Braun die Pflichten gegen seine Familie vorhält, da entgegnet er: „Du kannst doch nicht leugnen, daß ich Pflichten gegen mich selber habe". Hier spricht der Egoist Johannes zu uns, der Egoist, der seine Frau langsam zugrunde richtet und martert, der nicht sieht, oder vielmehr nicht sehen will, wie sie aus wahrer, hingebender Liebe zu ihm leidet. Wohl entzieht es sich eigentlich seinem Bewußtsein, was er tut: „Du hast den Dingen nie gern nüchtern ins Auge gesehen", sagt Braun sehr richtig zu ihm, aber daß er nicht sieht, das ist gerade seine große Schuld. Aber auf der anderen Seite: was für Vertreter bringt das Christentum? Der gute, alte Pfarrer ist doch gewiß nicht dazu da, um eine sieghafte, christliche Idee zu verkörpern. Und die Eltern? Und Käthe? Nein, es ist eben überhaupt nicht positiv vertreten, und wenn man nach dem Christentum sucht im Drama, so findet man nur Fragezeichen. Aber diese stehen hinter ernsten, gequälten Fragen; wenn Käthe sagt: Hannes ringt ehrlich, dann ist dem feineren Ohr der Schmerzenslaut vernehmbar, aus des Dichters Seele kommend: „Ich ringe ehrlich". Das gequälte Suchen und Ringen nach einer Überzeugung bedingt auch oft das fast widerliche Milieu. Das Drama sollte einen hohen Glauben in des Dichters Seele erkennen lassen, einen Glauben an Gerechtigkeit und Weltharmonie, den wir poetische Gerechtigkeit nennen. Statt dessen finden wir in des Dichters Gestalten immer quälende Zweifel und Fragen. Aber das bringt sie uns wieder nahe. Der leidenschaftlich ringende Skeptiker findet in seinem Innern keinen erhellenden Strahl, der hier oder dort die

Gestalten erleuchten könnte. So kommt es, daß der vom Schmerz über das Unharmonische der Wirklichkeit gequälte Dichter uns ein solch unschönes Gemälde wie die „Weber“ vor Augen führt. J. E. v. Grotthuß hat recht, daß die fünf Akte lange Schilderung physischen Hungers nicht künstlerisch wirken kann. Außerdem ist das Gemälde auch nicht konsequent realistisch, denn bekanntlich ist in der Wirklichkeit Licht und Schatten mehr verteilt. Der arme Weber wird von allen ausgebeutet, selbst vom Theologen, und da muß uns eine Gestalt, wie die des alten Hilse, um so mehr ergreifen. Der alte Mann ist ein Christ. Mit der konservativen Starrheit starker Persönlichkeiten bewahrt er sich vor allen Umwälzungen und allem Elend zum Trotz sein Christentum: „Ich hab 'ne Gewißheit“. In diesen Worten liegt ein einfaches, starkes und doch rührend kindliches Bekenntnis. Es ergreift uns, dieses Bekenntnis aus einem fest glaubenden Christenherzen: da trifft die tödliche Kugel das Herz des alten Mannes, der so die Seinen dem jammervollsten Elend preisgegeben zurückläßt. Mit dem alten Weber stürzt auch das Christentum im Drama zusammen. Und durch das tiefe Mitleid mit dem physischen Elend, das den Grundgedanken des Dichters bildet, klingt die schwere, bange Frage hindurch: warum läßt der Gott des Christen, der ihn so heldenmütig bekennt, solches Elend zu? Allerdings — dem alten Manne ist nun wohl. Bei solchem Glauben muß er wohl auch den himmlischen Lohn empfangen. Es ist nach der breiten Schilderung dieses übermäßigen materiellen Elends wohl der Tod als eine Wohltat anzusehen; wie wir in einem späteren Drama Hauptmanns sehen, hat der Tod für ihn eine ganz eigenartige Bedeutung. Das klassische Drama kennt den Tod in der Regel als Sühne für die Schuld; vielleicht ist der Zwang, leben zu müssen, unter Umständen eine viel schwerere Sühne, und der Tod ist nur der Übergang zum besseren Leben. Dieser Gedanke liegt sehr nahe; er wird in dem eben schon erwähnten Werk später auch ausgesprochen. Er entspricht dem Wesen des Dichters durchaus. Das Suchen und Ringen nach einer Empfindung, die über das Irdische hinausgeht, liegt so tief in allen Werken Hauptmanns begründet, daß es dem Leser und Zuhörer überall entgegentritt, und gerade in den Gemälden, in denen mit den grellsten

Farben physisches und moralisches Elend gemalt wird, klingt der Schmerzensruf am ergreifendsten durch; besonders da, wo Gerhart Hauptmann uns zum ersten Mal als Lyriker entgegentritt, wo er zum ersten Mal sich selbst findet und erkennt. Wo er zum ersten Mal Lyriker ist, da bekommen wir eine Antwort auf die Frage: warum des Elends so viel! Im „Hannele“ gibt uns der Dichter zum ersten Mal selbst diese Antwort. Hier denkt man doch an das Wort aus dem neuen Testament, daß wir durch viel Trübsal zur Herrlichkeit eingehen müssen. Nun soll „Hanneles Himmelfahrt“ durchaus nicht als eine religiöse Dichtung hingestellt werden, aber das, was an religiösem Empfinden unter der Symbolik des dramatischen Gemäldes hervorquillt, das muß gewürdigt werden. Gewiß, man darf nicht vergessen, daß es Fieberphantasien eines kranken Kindes sind, die hier von Glauben und Erfassen des Göttlichen sprechen; zugegeben, daß die ganz hervorragende psychologische Beobachtung den Wert des Stückes ausmacht; aber man darf nicht vergessen, daß des Christentums ganze Würdigung gerade dann besonders möglich ist, wenn es in solchem Rahmen, wie hier, erscheint. Einmal liegt auf der Hand, daß keine Erfindungen eines überspannten, hypernervösen Hirns die Gestalten in Hanneles Traum hervorzaubern, sondern daß sie dem tief verinnerlichten Seelenleben eines Kindes entstammen. Daß es ein fieberkrankes Kind sieht und empfindet, darin liegt ja das Wesentliche nicht; sondern daß es ein naives, d. h. vom dogmatischen Zweifel noch nicht berührtes Kind ist, darin liegt viel mehr. — „Wahrlich, ich sage euch, wenn ihr nicht werdet wie die Kinder, so könnt ihr nicht in das Reich Gottes kommen,“ sagt der Herr. Darin liegt das, was uns so mächtig ergreift, in der Natürlichkeit, mit der uns die Fiebererscheinungen vor Augen geführt werden. Das ist Glaube, der so einfach und schlicht alles hinnimmt, das ist Glaube, der sich so felsenfest an das Göttliche klammert. Und nun betrachte man die Vorgeschichte des Dramas: im furchtbarsten Elend, ohne Halt und Stütze, den rohesten Mißhandlungen eines ganz vertierten Stiefvaters preisgegeben, so muß Hannele leben. Kann es schlimmer sein? Der ganze Leib ist mit Striemen bedeckt von den Schlägen des Maurers, seine Fußtritte haben große Beulen auf dem Körper des Kindes

zurückgelassen. Man hat dem Dichter vorgeworfen, er habe, wie auch in den Szenen der Armenhäusler, mit zu grellen Farben gemalt, die Kontraste seien zu schroff; in einem guten Gemälde seien diese auch gemildert*). Das soll gern zugegeben werden; daß „die Erregung physischen Ekels auf keinen Fall zu den Wirkungen gehört, die durch die Kunst hervorgebracht werden sollen", ist ja auch klar. Aber andererseits hört man hier auch wieder den Schmerzensschrei darüber, daß es so ist, heraus. Der Gedanke, der sich so oft aufdrängt, wenn man im Drama Hauptmanns wirkliches Leben packend geschildert sieht, der liegt auch hier nicht fern: wie kann eine höhere Gerechtigkeit solches zulassen? Der Glaube an eine Vergeltung sagt es uns, daß sich nicht jede Schuld auf Erden rächt, daß es nicht jedem nach seinem Verdienst ergeht. Wir sollen den Blick über die Erde richten, über das Elend der Welt hinaus. Es gibt noch eine Zuflucht für den Menschen: „fürchte dich nicht, glaube nur". Als Hannele ausgelitten, da ist wohl das Elend für die Zurückbleibenden dasselbe: wohl sehen wir wieder das Zimmer des Armenhauses, wo der Arzt einem armen, elenden, jungen Wesen die Augen zudrückt, aber ist deshalb der Gedanke der Befreiung nur im Fieberwahn des Kindes vorhanden? Sind nicht vielmehr die Ausgeburten dieses Fieberwahns die Spiegelbilder im Empfinden des Kindes, das so glaubt und so am Glauben festhält, wie es Christus von seinen Anhängern will? Ich gehe noch weiter. Die Worte, welche die im Fiebertraum Hanneles auftretenden Gestalten aussprechen, gehen nach Inhalt und Gedankentiefe manchmal über das Gesichtsfeld des kranken Kindes hinaus. Nun hat es aber der Dichter im übrigen ganz meisterhaft verstanden, die Gestalten so sprechen zu lassen, wie es aus der Gedankenwelt des Kindes heraus natürlich erscheint. Hier also, ganz besonders im Schluß, wo der „Fremde" spricht, weht uns noch ein anderer Geist an, als der von Fieberphantasien.

„Die Seligkeit ist eine wunderschöne Stadt,
Wo Friede und Freude kein Ende mehr hat.

*) Vgl. J. E. Frhr. v. Grotthuß, Probleme und Charakterköpfe, bei Greiner und Pfeiffer, Stuttgart, 1898.

Ihre Häuser sind Marmel, ihre Dächer sind Gold,
Roter Wein in den silbernen Brünnlein rollt,
Auf den weißen, weißen Straßen sind Blumen gestreut,
Von den Türmen klingt ewiges Hochzeitsgeläut.
Maigrün sind die Zinnen, vom Frühlicht beglänzt,
Von Faltern umtaumelt, mit Rosen bekränzt.
Zwölf milchweiße Schwäne umkreisen sie weit
Und bauschen ihr klingendes Federkleid.
Kühn fahren sie hoch durch die blühende Luft,
Durch erzklangdurchzitterten Himmelsduft.
Sie kreisen in feierlich ewigem Zug,
Ihre Schwingen ertönen gleich Harfen im Flug,
Sie blicken auf Zion, auf Gärten und Meer,
Grüne Flöre ziehen sie hinter sich her.
Dort unten wandeln sie Hand in Hand:
Die festlichen Menschen durchs himmlische Land.
Das weite, weite Meer füllt rot, roter Wein,
Sie tauchen mit strahlenden Leibern hinein.
Sie tauchen hinein in den Schaum und den Glanz,
Der klare Purpur verschüttet sie ganz.
Und steigen sie jauchzend hervor aus der Flut,
So sind sie gewaschen durch Jesu Blut."

— — — — — — — — — — — — — — — —

Das sind ja Verse, die eine kindliche, eine rührend kindliche Auffassung von der Seligkeit aussprechen, und doch — ein Gedanke an die Rechtfertigung durch Christi Blut, der mit zartester Symbolik ausgedrückt wird, der ist schon ein Zeichen einer vertiefteren durchgeistigteren Auffassung. Dort, in dem Lande, da es keine Schmerzen gibt, sind alle durch das Opfer des Heilandes gerechtfertigt. Das Sieghafte dieses Glaubensgedankens zieht sich durch das Stück und behauptet sich auch im Herzen des Zuschauers. Als das arme Hannele endlich erlöst ist, da fühlt es jeder: wenn eine höhere Gerechtigkeit überhaupt in der Welt vorhanden ist, dann lohnt sie solchen Glauben!

In einer der besten deutschen Literaturgeschichten der Gegenwart wird bei der Beurteilung des „Hannele" von der Schwäche

gesprochen, daß die Absicht des Verfassers nicht klar zutage trete; man weiß nicht, „will er darstellen, daß auch beim tiefsten Elend der Glaube noch Trost und Befreiung gewähre, oder will er ihn als den Fiebertraum eines Kindes lächerlich machen". Es ist doch kaum zu verstehen, daß jemand, der in Hauptmanns Wesen nur einigermaßen eingedrungen ist, das letztere annehmen kann. Wer allerdings das ehrliche Ringen, das Suchen und Sehnen, das in diesem Dichter lebt und wirkt, bei Betrachtung seiner Werke nicht empfindet, der mag annehmen, daß er den kindlichen Glauben verspotten will. Mir erscheint eine derartige Auffassung ein Zeichen völliger Verständnislosigkeit für den Dichter. Überhaupt, muß denn immer Absicht, muß denn immer Tendenz vorhanden sein? Ich sehe die Notwendigkeit bei Betrachtung Gerhart Hauptmanns nicht ein. Gibt es doch keinen neueren Dichter, bei dem das Ewig-Göttliche der Kunst, das unbedingt Ursprüngliche so klar zutage tritt, wie bei ihm. Er steht über der Tendenz; er ist zu sehr Künstler, um sich einer Richtung verschreiben zu können. Wenn er sich auch in seinem realistischsten Werke — wenn ich mich so ausdrücken darf — in „Vor Sonnenaufgang" dazu bekannt hat, er hat sich davon nicht nur frei gemacht, er ist nicht nur der Fesseln ganz ledig geworden, sondern er hat selbst darin, trotz des oft widerlich anmutenden platten Naturalismus noch immer Züge echter Kunst. Photographisch genaues Abschreiben der Natur kann nie allein echte Kunst sein. Denn die wahre Kunst ist immer die, welche sich über die Richtungen stellt und unmittelbar wirkt als göttliche Gabe. Man muß noch jetzt zugeben, daß fast jedes Werk Gerhart Hauptmanns aus Kampf und Not geboren ist; mit andern Worten, es ist echte Kunst, weil der Dichter eine unbedingt wahrhaftige Persönlichkeit ist. Überall, wo Tendenz beabsichtigt wird, ist das Kunstwerk kein reines. Da ist die Idee der Kunst der Idee des Zweckes, der Wirkung untergeordnet. Bei der Kunst ist kein Zweck vorhanden; sie ist immer Selbstzweck. Das Kunstwerk im genannten Sinne entspringt immer dem rein Menschlichen in des Dichters Seele, nicht seiner wissenschaftlichen (= kunstwissenschaftlichen) Anschauung, nicht seiner politischen Richtung. So wird jedes Kunstwerk zum Selbstbekenntnis, wenn auch nur zum Bekenntnis eines einzigen, über-

mächtigen Gefühls in des Dichters Seele, wie des Mitleids in den „Webern“. Man mag über die Berechtigung des Maßes solches Gefühls als Quelle künstlerischer Produkte verschiedener Ansicht sein: auf jeden Fall ist es unbedingt wahrhaftig und schon darin liegt sein Wert. Diese unbedingte Wahrhaftigkeit zwingt Gerhart Hauptmann immer wieder zum Suchen und Sehnen nach dem Hohen. Dies spricht sich immer und immer wieder aus. Allerdings ist die Form oft eine ungewohnte. Aber der Realismus, dem Hauptmann doch unbedingt — wenn auch ohne bestimmte, tendenziöse Absicht — angehört, geht in seiner schroffen Wahrhaftigkeit weiter, als nur bis zur Grenze des anschaulich ästhetisch Wirkenden. So ist die novellistische Studie „Bahnwärter Thiel“ vielleicht das krasseste, was Hauptmann nächst dem „Vor Sonnenaufgang“ geschaffen hat. Aber hier ist gleich der Anfang bezeichnend. „Allsonntäglich saß der Bahnwärter Thiel in der Kirche ....“ Ich möchte gleich von Anfang an hier betonen, daß gerade diese novellistische Studie durchaus nicht den Eindruck macht, als sei in ihr ein religiöses Problem verwertet, vielmehr ist die religiöse Stellung des Helden der Erzählung eine für die Handlung an und für sich belanglose. Sie soll eigentlich nur zur Ergänzung des Bildes dienen, das wir uns von diesem in mystischen Vorstellungen ganz aufgehenden Seelenleben machen sollen. Aber unbewußt, aus sich heraus läßt der Dichter religiöse Gedanken immer mit hineinspielen. Es ist ein eigenartiger, aber doch ganz natürlicher innerer Vorgang, der sich hier abspielt. Der Bahnwärter leidet unter dem Gegensatz zwischen seiner äußeren Umgebung und seinem inneren Sehnen. Dieses drängt ihn ausschließlich nach oben. Es ist treffend mit der anscheinend so nebensächlichen Bemerkung ausgedrückt: „ihr Gesicht war von dem seinen dadurch unterschieden, daß ihm im Gegensatz zu dem des Wärters die Seele abging“. Daß diese Seele sich nach oben sehnte, soll dadurch ausgedrückt werden, daß Thiel nie in der Kirche fehlte. Die ethische Liebe, die Thiel zu seiner ersten Frau gefühlt hat, war für ihn mit der Religion bis zu einem gewissen Grade verschmolzen. So muß er auch in der Kirche Trost suchen für den Verlust dieser ethischen Liebe: „nur daß er noch

eifriger der Predigt lauschte". Da will er das Vermächtnis dieser Liebe besonders hüten: ohne Frau kann er das nicht. Gewiß hat nichts anderes ihn zu der zweiten Ehe bestimmt. Jetzt beginnt der Kampf. Wie er die zweite Frau hat, wie er sieht, daß sie seinen Jungen, sein Höchstes auf der Welt, was ihm von seiner ersten Liebe geschenkt wurde, mißhandelt, da fehlt ihm die Kraft, dagegen aufzutreten. Die natürliche Sinnlichkeit, die in der ethischen Ehe stark verhüllt und ihm weniger zum Bewußtsein gekommen war, sie macht sich hier, bei der Frau, die ihm nur Körper und keine Seele bieten kann, in übermächtiger Weise bemerkbar. Aber doch läßt er sich nicht einfach unterkriegen. Er kämpft eben. Er kämpft — und unterliegt. Nun flüchtet er sich wieder in die Welt seiner Ideen, die Welt seiner Erinnerungen an die Verewigte. Hier hat sich ihm eine neue Art von Gottesdienst erschlossen; dort, wo die brutale Natur mit ihrer zwingenden Gewalt nicht hinkommt, ist heiliges Land, Land, das den Manen der Toten geweiht ist, ein Land, wo eine Kapelle steht. Wieder ist es die harmonische Vereinigung der Liebe zur ersten Frau mit seiner Religion: er kann am besten mit ihr zusammen beten, deshalb muß ihr Bild vor ihm stehen, wenn er Bibel und Gesangbuch aufgeschlagen hat. Und wie er plötzlich erwacht, wie ihm das Unrecht zum Bewußtsein kommt, das er an seinem Tobias und somit auch an der Verstorbenen begangen hat, da flieht sie vor ihm, d. h., da löst sich das Göttliche aus der Harmonie und diese wird zerrissen. Das Furchtbare, was dies für den Mann bedeutet, wird bestimmend für sein späteres Handeln. Er hat mit dem Zerreißen dieser Harmonie eine schwere Erschütterung seines Glaubens erlitten.

In der Studie liegt wieder, was wir so oft bei Hauptmann finden, was seines Wesens Kern bildet: ein furchtbarer, schwerer Kampf zwischen dem Hohen und Niederen. Das Befreiende, das Sieghafte gelingt ihm auch hier nicht. Die an und für sich so selten tiefe, so durchgeistigte Religiosität des Bahnwärters kann diesen nicht retten. Er sucht und fragt — und bekommt keine Antwort. Wir finden es immer wieder, das ehrliche Ringen und Suchen des Dichters ohne es erfassen zu können, bestimmt immer wieder das Dichten des Künstlers. Die Erzählung, in der es hier vor

unser Auge tritt, nennt Hauptmann eine „novellistische Studie". Die Novelle*) ist nach Goethe eine „unerhörte Begebenheit", also recht geeignet als Gebiet für den Realisten. Aber man darf dabei Realismus nicht mit Naturalismus verwechseln. Allerdings will der Realismus — davon geht er aus — objektiv sein, er will sich von einer unbedingten Wahrhaftigkeit bestimmen lassen, er will Stoff und Stil dem Leben entlehnen. Aber wenn wir uns nur einen Abklatsch der Natur denken, gewissermaßen eine photographische Aufnahme eines sozialen Lebensbildes — dann kommen wir zum platten Naturalismus. Der Realismus als Kunstrichtung bedingt bei aller Objektivität, die er sich zur Richtschnur nimmt, eine Verschmelzung von Stoff und Stil mit des Dichters Empfinden; gerade weil Objektivität angestrebt und bewußte Reflexion vermieden wird, gerade darum sind die Stellen, die einen Blick in des Dichters Seele erlauben, wahre Zeugnisse seiner Gefühlswelt. Und nur in diesem Sinne soll hier von der in den Werken Hauptmanns sich offenbarenden Religion gesprochen werden. Wir fühlen unter dem Elend, das der realistische Dichter aus dem Leben herausgreift und uns vor Augen führt, den Schmerz darüber durch, daß es so ist, die Freude aber auch über das Schöne, das ja auch wirklich vorhanden ist und nicht nur in der Ideenwelt des Dichters besteht. Daß dabei durchaus nicht mystische Elemente von vornherein abgelehnt zu werden brauchen, hat die psychologische Schilderung des Bahnwärters gezeigt; es tritt noch stärker hervor in der folgenden Studie: „Der Apostel". Dies ist eine streng realistische Darstellung im eigentlichsten Sinne des Wortes. Denn das Seelenleben dieses Mannes ist mitten in die Wirklichkeit hineingestellt. Dadurch gerade wirkt es. Der Mann und Held, der unerreichbaren Zielen nachstrebt, der ist in allen Schwankungen seines Seelenlebens mit meisterhafter Wahrhaftigkeit gezeichnet. Ganz und gar von der Hand zu weisen ist es, wenn manche Beurteiler Hauptmanns hier, wie auch im „Hannele", eine Verhöhnung des christ-

*) Die Anregung zu den folgenden Gedanken über das Wesen des Realismus verdanke ich zum Teil einer Vorlesung des Herrn Professor Dr. Witkowski.

lichen Glaubens erblicken wollen. Im Gegenteil: kein Zug von Spott oder Ironie verzerrt den Stoff, wir empfinden eine gewisse Scheu vor dem ergreifenden Ringen dieser Seele.

Der „Apostel" ist ein König im Reiche der Phantasie. Das Wunderbare in seiner Natur ist die seltsame Mischung von Naivetät und Mystizismus. Für ihn gilt es: „der Heiligenschein kam jedem Naturerzeugnis, auch dem kleinsten Blümchen oder Käferchen zu, und dessen Auge war ein profanes Auge, der nicht über allem solche Heiligenscheine schweben sah". Eine ergreifende Tiefe liegt in solcher Auffassung. Sie heißt: Anbetung des Göttlichen in seiner Schöpfung. Für den so Empfindenden wird die Naturbetrachtung zum Gottesdienst. Und wie ein Gläubiger aus dem Gotteshause kommt, wo ihm Sorge um Sorge vom Herzen genommen wurde, als er seinem Gott auf seine Weise sich näherte, so wird der Apostel befreit durch seinen Naturgottesdienst: „Das Dunkel in ihm ward aufgesogen von all dem Licht". Und mitten hinein in dieses Genießen der göttlichen Natur spielen Regungen der Eitelkeit. Das ist echt menschlich, echt wirklich. Wer ist denn über alle menschlichen Schwächen erhaben? Und doch: bei dem unendlich weich empfindenden Menschen kommt dies Gefühl nicht zur beherrschenden Wirkung. Seine Liebe zur Natur, seine Verehrung des ihm sich in ihr offenbarenden Geistes ist das übermächtig Wirkende in seinem Empfindungsleben. Und in seinem krankhaften Streben nach Vereinigung seines Ideals mit dem Realen treibt ihn die Phantasie bis zur Grenze religiösen Wahnsinns: er hält sich Gott gleich. Und wie er sich fragt — erschrocken darüber, daß er sich selbst bei dieser Überhebung ertappt — warum die Leute ihn verehren, warum er Kinder segnen könne, da antwortet ihm das übermächtige Gefühl, daß etwas in ihm lebe, was ihm das Recht dazu gebe: sein Friede, sein wundervoller, alles beglückender Friede. Und ihn erlangt man nur im Verstehen und Erfassen des Naturgeistes. Durch diese Hingabe an die Natur ist in ihm eine übermächtige, heiße Liebe zur Menschheit emporgewachsen, er fühlt es, die Kraft seiner Liebe muß ja Verständnis für ihn, für das Gute, das er bringen will, bei seinen Mitmenschen wachrufen, davon ist er so felsenfest überzeugt, daß es in ihm zur „Allmacht der

Wahrheit“ geworden ist. Das überquellende Empfinden beglücken zu können, andern das geben zu können, was in ihm an Reichtum schafft und wirkt, das bringt ihn wieder fast zur Raserei. Was er nicht im Augenblicke geistig ausströmen lassen kann, er bringt es unwillkürlich körperlich zum Ausdruck und rast wie sinnlos dahin. Auch hier kommt er zur Besinnung; doch seine rastlos arbeitende Phantasie steht keinen Augenblick still, sie jagt ihn von Erinnerung zu Erinnerung, von Bild zu Bild. Und schließlich kommt eine Art Verzückung über ihn: er glaubt jetzt der Heiland zu sein, als er die Worte „Herr Jesus“ hinter sich flüstern hört. Und seine Phantasie hat auch schon wieder im Fluge eine ganze Reihe von Bildern sich vor Augen gemalt, in denen er mit Christus verglichen wird, bis zur Predigt von dem Frieden, den er bringen wollte, allen, allen Menschen, die sein Herz mit solcher Liebe umfaßt. Und die Bilder werden immer dichter, und immer höher hinauf versteigt sich seine Phantasie, und schließlich glaubt er sich im Gespräche mit Gott, hält sich für seinen Sohn, den Propheten, den Apostel des großen, heiligen, alle beglückenden Friedens!

Wenn irgendwo, dann liegt hier eine streng realistische Schilderung vor, die Schilderung eines in der Wirklichkeit befindlichen, sich aber weit über sie emporschwingenden Seelenlebens. Der Apostel — das ist wohl außer Zweifel — ist ein armer, kranker, bemitleidenswerter Mensch; doch ist es nicht nur Mitleid, oder gar Spott, was er verdient. Der Dichter hat es verstanden, die Gestalt mit einem Empfinden zu umkleiden, das Spott und Ironie zurücktreibt: der Apostel ist, trotz der Regungen der Eitelkeit, trotz der krankhaft phantastischen religiösen Vorstellungen von der tiefsten, allgemeinen Menschenliebe beseelt. Und in der Menschenliebe, die glücklich machen, alle Menschen glücklich machen will, liegt ja doch das erhabenste Streben nach dem Hohen. Aber auch hier wird es nicht zu einer in der Wirklichkeit möglichen Tat, es bleibt Phantasie, Empfinden. Aber wahre, wirkliche Empfindung. Wir sehen also wieder — wenn auch in einer neuen, uns fremden Form — das dem Dichter so eigentümliche Ringen und Suchen nach dem Hohen, das Suchen, das nicht finden kann, das Ringen, das kein Ziel erreicht, und des Dichters sehnender Schmerz darüber klingt auch hier durch, und

wer ihn kennt und seinem Wesen nahe gekommen ist, versteht ihn auch. Daß es gerade ein religiöses Problem ist, das den Dichter beschäftigt, ist nur natürlich; denn dem Göttlichen gilt ja sein Streben am meisten, ist ja seine Kunst überhaupt gewidmet. In keinem modernen Dichter — ich muß es immer wiederholen — lebt so der Glaube an das Ewig-Göttliche in der Kunst, wie in ihm, und immer muß er, seinem Innern folgend, danach suchen und ringen.

Den stärksten Ausdruck für dieses immer wieder betonte Suchen und Nichtfindenkönnen hat Gerhart Hauptmann in seinen Meister Heinrich der „Versunkenen Glocke" gelegt. Man mag über das Märchen denken wie man will, man mag es nur als „Märchen" auffassen und wiedererzählen, wie Schlenther, man mag es als stark von Nietzsche beeinflußt betrachten, wie J. E. v. Grotthuß, in erster Linie ist es wieder ein Ringen um das Hohe, das Göttliche. Und zwar stellen sich uns in diesem Stücke zwei Gegensätze gegenüber. Das Christentum, d. h. das von der Kirche gelehrte, und die — „Sonnenreligion" will ich es einmal kurz nennen. Diese Sonnenreligion ist alles andere, als etwa eine Rückkehr zur alten heidnisch-germanischen Gottesverehrung, nur so, wie im Christentum das „Höchste" mit Licht verglichen wird, so wird in dieser Religion das „Höchste" mit der Sonne verglichen. Sie ist nur Symbol für das „Strahlende", über uns schwebende „Hohe". Heinrich selbst aber ist sich nicht völlig klar darüber, was er unter der Sonnenreligion meint. Die alte Wittichen, diese Mischung aus allerhand Anschauungen, die im Grunde klaren Blick und Vernunft gegenüber zu starkem Empfinden vertritt, die an mehreren Stellen Heinrich richtig erkennt, sie sagt: „Dar durte hot de Sonne nie gesahn". Und ähnlich fühlt auch wohl Heinrich selbst. All sein Streben, sein Ringen, sein Sehnen, es hat ihn doch nur dazu geführt zu sagen: „Ja, mein Werk war schlecht". Frau Magda, die trotz ihrer Hingebung, ihrer selbstvergessenden Liebe, solch Fühlen im Innern des Gatten nicht nachempfinden kann, sucht ihn mit dem Hinweis auf seine herrlichen Kunstwerke, deren letztes das herrlichste sei, zu trösten — aber vergeblich: „Im Tale klingt sie, in den Bergen nicht". Und nun ist er matt, nun sehnt sich seine Seele aus den Kämpfen heraus, aber er fühlt keine Aussicht auf Frieden:

„Der Ruh bedarf ich .... doch Ruh ist weit". So lernen wir also den Helden im Zustand des Kämpfens und Ringens kennen. Der kleine Kreis seines Taldaseins, das Wort des Predigers von dessen „Höchstem", es hat ihn nicht befriedigen können — er sucht und sucht. Da tritt ihm Rautendelein entgegen. Man vergesse nicht, daß es ein Märchen ist, was wir vor uns haben. Wer ist Rautendelein? Man hat wohl gesagt: die Verkörperung der Kunst. Das ist richtig, aber nicht erschöpfend. Mit einem Worte ist es kaum zu sagen. Das Streben des Helden geht hinaus über das Alltägliche seines Daseins. Durch die Moral und Ethik des Tales fühlt er sich beengt; er kann sich nicht mehr mit der Liebe einer Frau begnügen, die ihn noch so hingebend liebt, wenn sie so fest, wie Frau Magda, in der Anschauung, in dem Glauben, in dem engen Gesichtskreis des Tales wurzelt. Er kann in dieser Sphäre nicht leben, er kann sich an diesem Glauben, wie ihn hier der Pfarrer repräsentiert, nicht genügen lassen. Denn was ist das für Glaube, der einen sehnenden Geist, wie den Heinrichs, ausfüllen sollte? Treffend mit beißendem Spott charakterisiert diesen die Wittichen:

„Spart ihr das Reden! Eure Predigt kenn ich.
Ich weiß, ich weiß. Die Sinne: das sind Sünden.
Die Erde ist ein Sarg. Der blaue Himmel
Der Deckel drauf. Die Sterne, das sind Löcher,
Die Sonne ist ein großes Loch ins Freie.
Die Welt ging unter, wenn kein Pfarrer wär
Und unser Herrgott ist ein Popelmann.
Er sollt' ne Rute nehmen, ihr verdients.
Schlappschwänze seid ihr: das ist's, weiter nichts."

Also in dieser Atmosphäre kann der Geist des Meisters nicht bleiben. Er muß aus ihr heraus, es ist für ihn Daseinsbedingung. Da trifft er Rautendelein. Und später sagt er, was und wer sie ist: „Zerbrich mir nicht: du bist die Schwinge meiner Seele, Kind, zerbrich mir nicht". Schon da antwortet sie ihm: „Wenn du mich nicht zerbrichst". Darin liegt der Konflikt des Ganzen. Rautendelein, die Verkörperung seines Dranges nach oben,

die er sucht, und auch gefunden zu haben glaubt, sie bleibt ihm nicht, sie kann ihm nicht bleiben. Er muß sie von sich werfen, weil er auch unten hin gehört, halb ist er hier, halb dort. Hätte er die Kraft gehabt, zu brechen mit der Moral und Anschauung des Tales, er hätte siegen müssen, so kann er es nur äußerlich, nicht innerlich, und daran scheitert er. „Homo sum, humani nil a me alienum puto“ könnte er auch auf seinen Grabstein setzen lassen. So wird er zur tragischen Figur. Ohne Schuld keine Tragik. Schwere Schuld ist es, daß er Weib und Kinder verläßt. Aber diese Schuld liegt in seinem tiefsten Innern begründet, er muß so handeln. Er muß sich losreißen, d. h. sich loszureißen versuchen. Daß es ihm nicht glückt, ist auch wieder natürlich. Er bleibt doch ein Mensch. Die Glocke klingt, das Gewissen schlägt ihm. Er verzweifelt an seiner Kraft, an seiner Religion, an seinem „Hohen“, an seiner Kunst. Es ist dafür gesorgt, daß die Bäume nicht in den Himmel wachsen. Aber das Sehnen ist eben da. — „Der Mensch, das ist ein Ding, das sich von ungefähr bei uns verfing: von dieser Welt und doch auch nicht von ihr. Zur Hälfte — wo? wer weiß! — Zur Hälfte hier.“ Zur Hälfte hat er es vollbracht, was er wollte, er hat sich äußerlich getrennt und mit seiner Kunst vereint, aber als er nun die andere Hälfte tun will, auf dem Boden bauen, auf den er sich selbst gestellt, da fehlt ihm die Kraft. Es war ein schwerer Irrtum, als er glaubte, sich losmachen zu können von seinem Taldasein, dessen Anschauungen — und auch dessen Religion. Dort unten haben sie das Gesetz der Moral: er setzt sich darüber hinweg, er läßt Weib und Kind im Elend zurück um eines höheren Zweckes willen, um frei das „Hohe“ zu schaffen, um es zu verwirklichen zum Besten der Gesamtheit. Da muß er die Frau zurückstoßen, die ihm nicht folgen kann auf die Höhen der Freiheit: so faßt er selbst sein Handeln auf. Aber er hat nicht die Kraft das durchzuführen, was er sich vorgenommen hat, so heiß er auch danach ringt, Nickelmann erscheint ihm im Traum und sagt es ihm: „Laß ab! Vergeblich ringst du, denn du ringst mit Gott! Gott rief dich auf, mit ihm zu ringen — und nun verwarf er dich, denn du bist schwach! Umsonst sind deine Opfer! Schuld bleibt

Schuld! Den Segen Gottes hast du nicht ertrotzt, Schuld in Verdienst, Strafe in Lohn zu wandeln. Du bist voll Makel! Blutig starrt dein Kleid!“ Ja, Schuld bleibt Schuld. Was ist es anders, als die Regungen des Gewissens, die sich beim Meister geltend machen, wenn Nickelmann so spricht? Und diese Gewissensqualen stellen sich ein, unmittelbar, nachdem der Pfarrer dagewesen ist. Trotz der Stellung des Pfarrers, wie sie von der alten Wittichen gekennzeichnet worden ist, tritt dieser uns in dieser Szene, wo er zum Meister in die Berge gestiegen ist, in einem andern Lichte entgegen. Hier hat der Dichter offenbar den Pfarrer als den Überlegnen hingestellt, und vielleicht ist gerade dieser dritte Akt geeignet, des Dichters eigene Stellung zum Drama zu erkennen. Was der Pfarrer hier vorbringt, ist einfach und stark: er sagt dem Künstler gerade ins Gesicht, er träume, alle seine Ideen seien Phantastereien. Der Gedankengang des Pfarrers baut sich auf dessen Glauben auf, daß Schuld Sühne fordere, daß aus einem Werke nichts werden kann — mag die zugrunde liegende Idee noch so hoch klingen — wenn an des Baumeisters Händen Blut klebt. Nach des Pfarrers Ansicht muß der Glockengießer verloren sein, weil er ohne Gottes Segen, fluchbeladen schafft und wirkt: „Mann, wacht nun endlich auf“. Bei der Antwort, die Heinrich auf die Mahnung des Geistlichen hat, muß man Grotthuß recht geben, wenn er sagt, daß „Freund Nietzsche dem Dichter über die Schulter guckt“. Denn Heinrich fühlt und gibt sich hier ganz als der Übermensch, der der Tiefe entronnen zum Lichte der Klarheit aufgestiegen zu sein glaubt. Der Pfarrer hat das herrliche Wort:

„Ich bin ein schlichter Mann, ein Erdgeborner,
Und weiß von überstiegnen Dingen nichts,
Eins aber weiß ich, was Ihr nicht mehr wißt:
Was Recht und Unrecht, Gut und Böse ist.“

Für ihn, den Prediger, den unmodernen Menschen, ist also die Grenze zwischen Gut und Böse scharf gezogen. Heinrich aber möchte sich stellen — jenseits von Gut und Böse: „Auch Adam wußt es nicht im Paradies“. Aber er kann es nicht, er ist ein Mensch, er steht drin im Kampf um Gut und Böse, und sein

eigenes Ich sagt ihm, wie sein Handeln ist. Darum klingt ihm auch die Glocke wieder. — Der Pfarrer mahnt ihn an Weib und Kinder — er hat nichts wie ein flüchtiges Bedauern — er droht ihm mit dem Pfeil der Reue — Heinrich spottet seiner:

„Gen Euren Pfeil bin ich vollauf bewährt.
So wenig schürft er mir auch nur die Haut,
Als jene Glocke, wißt Ihr, jene alte,
Die abgrunddurst'ge, die hinunterfiel
Und unten liegt im See, je wieder klingt!"

Doch auch da bleibt ihm der Pfarrer die Antwort nicht schuldig:

„Sie klingt Euch wieder, Meister, denkt an mich!"

Hier treten sich gerade die religiösen Ansichten besonders schroff gegenüber. Hier das Christentum des Talmenschen, dort die Sonnenreligion des in die Berge verstiegenen Meisters. Jenes mag noch so sehr in seiner Auslegung und Anwendung durch Unfreiheit des Einzelnen, durch Muckerei und Engherzigkeit in den Augen Heinrichs beschränkt sein, es behält diese „Herdenmoral" doch sein Recht für ihn, den Talgebornen, er mag sich noch so leidenschaftlich loszureißen suchen von den Fesseln der Tiefe, er kann es nicht, er ist mit dem Tale verwachsen, mit den Menschen dort unten, mit ihrem Christenglauben und dessen Ethik. Kaum ist der Pfarrer fort, da beginnt auch schon sein Wort in Erfüllung zu gehen. Da sieht man, daß das Übermenschentum Meister Heinrichs nur ein scheinbares war, daß auch in seinem Innern schließlich die Talreligion gesiegt hat, daß auch sein Herz im tiefsten Grunde dem Pfarrer recht gibt. Der Glaube macht sich geltend und behauptet sich, da die Glocke wieder klingt. Das Bild von der toten Frau, deren zerrissenes Herz der Meister auf dem Gewissen hat, und die mit der Hand die Glocke tief im Bergsee streift, daß sie erklingt in einem dumpfen, furchtbaren Ton, als fülle Blut ihren Mund, das ist wohl eine der ergreifendsten poetischen Veranschaulichungen, die unser deutsches Märchen kennt. Und noch eine andere Empfindung kann man dabei haben. Als die Katastrophe hereinbricht, als der Meister hilflos, an sich, an seinem Werk, an seiner Kunst (d. h. an Rautendelein) verzweifelt und das Erbarmen Gottes anruft — da fragt er:

„Wer tat mir das?“ Er glaubte sich bewährt gegen die Pfeile, wer aber tat es ihm? Die verschmähte, verachtete Liebe war es, die ihre Sühne forderte. Was ihm so unmöglich schien, daß die Bergseeglocke wieder klingt — dieses Unmögliche kann die Liebe bewirken. Noch im Tode ruft die Liebe, mahnend und ernst, noch will sie ihn retten. Aber es ist zu spät. Nicht zu Reue und Umkehr — zum Untergange klingt ihm die Glocke. Das ist eben das tief Tragische, daß der Meister, der ringende, strebende, keine Heimat haben kann. Die Höhe stößt ihn von sich ins Tal zurück, aber die Luft des Tales kann er nicht atmen. Rautendelein selbst hat das gefühlt. Bangend um sein „Höchstes“, seine Kunst, hat er ihr das Wort zugerufen: „Zerbrich mir nicht, du bist die Schwinge meiner Seele, Kind, zerbrich mir nicht!“ und sie antwortet: „Wenn du mich nicht zerbrichst!“ — Aber er zerbricht sie, stößt sie von sich, verflucht sie, daß sie hinunter steigen muß in die tiefste Tiefe, die noch unter dem Tale liegt. Nun hat er alles verloren, seine Religion, seine Familie, seine Kunst. Der Bau seiner Kraft geht in Flammen auf, er hat ihn ja im Stich gelassen. Die alte Wittichen sagt ihm nochmals sein Urteil: „Du warst berufen, doch bloß ein Auserwählter warst du nicht“. Noch einmal sieht er sein Rautendelein wieder, freilich — die Kunst mit gelähmtem Flügel. Noch einmal berauscht, erquickt er sich an ihrem Anblick, dann geht die erschütternde Tragödie vom Übermenschen mit dem blutenden Gewissen zu Ende. Doch so ganz kann der Dichter die „Sonnenreligion“ nicht unterliegen lassen, sie muß noch einmal klar sich im Herzen des Helden emporheben, das Sinnbild des Höchsten für ihn, der Abglanz des Strebens und Werdens. Jauchzend — ein letztes Aufjauchzen — umfaßt Rautendelein seine Kniee: „Die Sonne kommt!“ — — — — Des Meisters letzte Worte: „Hoch oben Sonnenglockenklang! Die Sonne .... Sonne kommt! — Die Nacht ist lang.“

Mit unwiderstehlicher poetischer Zauberkraft zieht uns dieses moderne Märchen in seinen Bann. Im Innern fühlen wir den Kampf des Helden und des Dichters — und kämpfen mit, das Suchen und Ringen und der Schmerz über das Nichtfindenkönnen, das alles ergreift uns mit ursprünglicher Gewalt:

„Ich bin ein Mensch, kannst du dies fassen, Kind:
Fremd und daheim dort unten — so hier oben
Fremd und daheim ... kannst du das fassen ...?“

Durch die „Versunkene Glocke“ ist der Dichter ein berühmter Mann geworden. Was schließlich am Dichtwerk immer das Überwältigende ist, das ist das uns Verwandte. Hingerissen sind wir, wenn das Werk in uns verwandte Seiten erklingen läßt. Und je tiefere Gefühle unserer Seele die Dichtung wiederspiegelt, um so größer muß die Wirkung sein. Das Märchen ist vielleicht am meisten geeignet, ursprünglich zu wirken, das Gewand von Zeit, Stand und Lebenskreis kann zum Teil wegfallen, wir sehen die Menschen ursprünglich vor uns. Daß nun ein Drama in ganz anderem Gewande nach der „versunkenen Glocke“ viele enttäuschte, ist verständlich. Im „Fuhrmann Henschel“ ist vieles allzu genau von der Natur abgeschrieben, als daß sich nicht mancher daran stoßen müßte. Aber auch dies Werk hat seinen Platz im Innern des Dichters, und sieht man genauer hin, so liegt auch hier der Gedanke des Sehnens nach oben drin. Der Fuhrmann Henschel bricht sein Wort — das läßt ihm keine Ruhe. Warum tut er das? Weil er sich sonst keinen Rat weiß. Und dieser schlichte, einfache Mann ringt furchtbar um seinen Entschluß zu der Tat. Auch bei ihm tritt das Suchen und Nichtfindenkönnen zu Tage. Es ist eine ergreifende Szene, die sich hinter den Coulissen abspielt. Der alte Fuhrmann hat seine Frau verloren, und an ihrem Geburtstage geht er zu ihrem Grabe, um zu beten. Das ist seine Andacht, er will mit ihr Zwiesprache halten. Schwere Sorgen bedrücken ihn. Trotz der ehrlichen Trauer, die er um die Entschlafene fühlt, denkt er doch schon wieder an eine zweite Heirat, denn ein Mann in seinen Verhältnissen kann nicht ohne Frau leben: „Unser eens kann ohne Weib nich auskommen“. Da fragt er die Verstorbene um Rat. Es liegt etwas furchtbar Packendes in dieser Szene, es ist eine Art Gottesdienst. Was ist die Antwort auf seine Frage? Fast verzweifelt gesteht er es Siebenhaar: „Aber ’s hat mer kee Zeichen gegeben“. Er ist also auch eine von den Frage-Naturen, der — natürlich auf seine Art — ringt und fragt und keine Antwort findet. Tief tragisch ist der Fortgang.

Das fragende Gebet am Grabe wird nicht beantwortet, da sucht sich der von Sorgen bedrückte Mann menschlichen Rat. Er folgt diesem, er bricht sein Wort. Und wie er echt menschlich schuldig geworden ist, da sühnt er auch echt menschlich. Innerlich geht er an seinem Wortbruch zugrunde. Das ist ebenso rein menschlich alles, wie einfach und ergreifend. Doch es liegt noch etwas darin für den, der die Sprache des Dichters Hauptmann versteht und sich in sein Wesen versenkt. Es zieht sich durch das Ganze der Schmerz des Dichters darüber hindurch, daß der Mann so sinken muß; er ist doch kein schlechter Mensch. Schwach war er, das sind alle Menschen, deshalb gerade stehen sie uns nahe. Der Schmerz darüber, daß man auf seine Fragen keine Antwort bekommt, wird vom Dichter selbst seinem Helden nachempfunden, wir fühlen ihn dem uns menschlich so nahe verwandten Manne auch nach. Im Gegensatz dazu finden wir in „Michael Kramer" einen Mann, der sich durchgerungen hat. Freilich, es ist ihm nicht leicht geworden, es hat viel Kampf und Not gekostet. Der Dichter selbst drückt das am ergreifendsten aus. Der Held des Stückes, Michael Kramer, hat ein Bild gemalt: Christus. In diesem Bilde hat er seiner religiösen Empfindung Ausdruck gegeben. Ich halte die Charakteristik des Michael Kramer für das stärkste Selbstbekenntnis des Dichters; es spricht sich aus in den Worten, die der Maler für sein eigenes Leben hat: „Wenn einer die Frechheit hat, den Mann mit der Dornenkrone zu malen — da braucht er ein Leben dazu. Kein Leben in Saus und Braus: Einsame Stunden, Einsame Tage, Einsame Jahre. Da muß er mit sich allein sein, mit seinem Leiden und seinem Gott. Da muß er sich täglich heiligen! Nichts Gemeines darf an ihm und in ihm sein. Da kommt dann der heilige Geist, wenn man so einsam ringt und wühlt. Da kann einem manchmal was zu Teil werden. Da wölbt sich's, da spürt man was. Da ruht man im Ewigen, und da hat man's vor sich in Ruhe und Schönheit. Da hat man's, ohne daß man's will. Da sieht man den Heiland! Da fühlt man ihn. Aber wenn erst die Türen schlagen, da sieht man ihn nicht, da fühlt man ihn nicht. Da ist er ganz fort, ganz weit fort". — Hier denkt man so-

fort an das Wort Christi, das Kramer dann selbst braucht: „Wenn du betest, so gehe in dein Kämmerlein“. Es ist mit andern Worten gesagt: Religion ist das individuellste, was es gibt. Nicht erlernt oder vom Pfarrer gegeben, sondern errungen und erkämpft muß der Glaube werden. „Gott ist mir alles, der Pastor nichts“, sagt Kramer an anderer Stelle. Welches wunderbare, tiefe Verständnis für Christi Person liegt in diesen Worten. Sie sind so einfach, so schlicht und doch so inhaltsschwer. Der Preis wird dem Streben nach dem Hohen zuerkannt. Das Ringen um Gott soll als der Inbegriff des tiefsten, religiösen Lebens hingestellt werden. Und für den Künstler werden Kunst und Religion zu einer harmonischen Einheit verbunden: „Kunst ist Religion“. Der zugrunde liegende Gedanke ist der, daß alles Hohe ein Ziel hat: es besteht darin, daß man seinem Ideal, welcher Art es auch sei, nahe kommen will. Und das soll durch Arbeit erreicht werden. Hier findet man das harmonische Verbundensein von der Arbeit in der Kunst und an sich selbst zu einer Einheit, die Selbsterziehung zur Kunst: „Der Ort, wo du stehst, ist heiliges Land, das muß man sich bei der Arbeit sagen“. Demselben Gedanken, daß dem Streben an und für sich schon der Preis gebührt, gibt Michaline schon vorher Ausdruck: „Ob sie schließlich wirklich was erreichen? Im Ringen danach ist ja schon was erreicht“. Kramer ist weiter gegangen, als seine Tochter, er hat erlebt, daß das Ringen zur inneren Ruhe führt. Und dieses innere Leben, diese Früchte des Wühlens und Ringens, die Kramer in sein Bild zu legen gewußt, hat sich auch auf seinen ehemaligen Schüler Lachmann übertragen. Es ist packend im dritten Akt dargestellt, wie sich die Wirkung des Christusbildes, wiedergespiegelt in Lachmanns Herzen, in der wüsten Umgebung ausnimmt. Soweit reichen seine Wirkungen. Aber — und das ist das Tragische, nicht bis zum Sohne des Künstlers. An ihm geht das spurlos vorüber. Scheinbar wenigstens. Denn Arnold Kramer ist eine von den Figuren, welchen die Schwäche anhaftet, daß ihre Wirkung auf Leser oder Beschauer in zu schroffem Gegensatz steht zu dem Gedanken, den sie verkörpern soll. Es erfordert unbedingt ein außerordentliches Vertiefen in das Wesen des Stücks, und noch mehr in das Wesen des

Dichters, um Arnold Kramer zu verstehen. Das kann das Bühnenwerk schwer bieten, da man nicht Zeit zu einer Reflexion übrig hat, die zum Verstehen erforderlich ist. Es ist die Ansicht vertreten worden, das Stück müsse eigentlich Arnold Kramer heißen; sein Thema sei: die Geburtswehen des Genies. Es liegt viel in diesem Urteil über die Figur Arnolds. Aber der Held bleibt doch der Vater, weil er es ist, der die sieghafte Idee verkörpert. Arnold ist schließlich doch nur der zu Tode Gehetzte. Aber das Furchtbare an seiner Lebenstragik ist nicht eigentlich das Nichtverstehenkönnen mit dem Vater, sondern seine Liebe, daß sie auf eine Unwürdige fällt, und daß er sie nicht heraufziehen kann. Aber der Dichter zieht seine Konsequenzen mit bitterer Schärfe noch viel weiter. Das werdende, und doch untergehende Genie tritt uns entgegen. Untergehend, indem es dem notwendigen Zwange folgt, der das eigene Ich zur Haltlosigkeit verurteilt. Zur Haltlosigkeit, indem der Charakter so veranlagt ist, daß er den Halt nicht erkennen kann, der sich ihm bietet: die Freundschaft des Vaters. Zur Haltlosigkeit, indem der innere Reifeprozeß noch nicht vor sich gegangen ist, der dem Genie Religiosität gibt, ihm ein Erfassen des Hohen ermöglicht. So muß der an und für sich Edle fallen, trotz der Hand des edlen Vaters, die sich ihm in bester Meinung entgegenstreckt. Wieder und immer wieder klingt der Schmerz durch, der in des Dichters Seele lebt, daß es so sein muß, daß der Sturm den jungen Stamm bricht, ehe er hat erstarken können. Auch ~~Anton~~ Arnold Kramer ist einer der Suchenden, der nicht finden kann, trotzdem er könnte. Das Ideal hat Michael Kramer erreicht; aber er steht allein. Der Gedanke des Schmerzes, daß andere — wie hier Arnold — nicht so das Hohe, das Heil erfassen, wie Michael, des Schmerzes darüber, daß das Hohe mit so viel Leid erkämpft werden muß, klingt auch hier durch; der Gedanke des Schmerzes besonders, daß es so wenigen gegeben ist, sich durchzuringen, daß so viele scheitern müssen. Und doch — wir finden doch noch mehr, gerade hier. „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen," das bricht sich auch hier Bahn. „Ins Erhabene gewachsen" ist dem Vater der Entschlafene. Michael weiß sich zu behaupten in seinem Schmerz, durch seinen Glauben. Es ist eine tief ergreifende, poetische

Verherrlichung des Glaubens an das Göttliche, wenn ein Vater an der Leiche des durch Selbstmord dahingeschiedenen Sohnes sagt: „Ihr tatet dasselbe dem Gottessohn! Ihr tut es ihm heut' wie dazumal! So wie damals wird er auch heut' nicht sterben". Für den Glaubenden stirbt auch der Irrende, der strauchelte und fiel, nicht. Ihm erzählen es die Glocken, daß er kein Verlorener ist . . . .

In diesem Glaubensausdruck liegt der christliche Erlösungsgedanke enthalten. Die Erlösung aus reiner, ganz selbstloser Liebe wird hier dichterisch verherrlicht. Das Gleiche, wenn auch in völlig anderer, poetischer Form, ist im „Armen Heinrich" der Fall. Alle Sage ist Ausdruck einer im Volksempfinden lebenden Wahrheit. Diese Wahrheit in der Sage vom „Armen Heinrich" ist eine christlich religiöse: die Liebe überwindet alles, mit anderen Worten: Gott ist Liebe. Die Auffassung, die Hauptmann von der Sage des „Armen Heinrich" hat, die Pietät, mit der er bei aller Wahrhaftigkeit in der Zeichnung der Charaktere und Zeitzustände den Grundgedanken bewahrt, das alles ist ein Zeichen für die wunderbar tiefe Auffassung des Dichters von der christlichen Liebe. Durch das ganze Stück zieht sich die Wahrheit hindurch, daß es nur eine Liebe gibt, und daß diese im höchsten Sinne aufgefaßt sich mit der christlichen Liebe harmonisch vereinigt. Und im letzten Akte wird dieses herrliche Bekenntnis auch ausgesprochen:

„Was himmlisch schien, ist himmlisch, und die Liebe
Bleibt — himmlisch, irdisch — immer eine nur."

Durch solche Auffassung von Liebe wird das Wort, daß sie besitzen wolle, hinfällig. Sie will entsagen, glücklich machen, Leben geben. Das Mysterium in der Liebe ist das Geben-wollen. Das wird uns vor Augen geführt. Höher und idealer kann die Liebe überhaupt nicht aufgefaßt werden. Das Werk, das sie hier vollbringen muß, ist furchtbar schwer. Aber — sie hofft alles, glaubt alles, duldet alles. Der von der schwersten, entsetzlichsten Krankheit heimgesuchte Held ist einer von den Ringenden, Suchenden, die wir immer bei Hauptmann finden. Er ringt um die Ergebenheit in Gottes Willen:

„Ringsum ist gottergeben
Worauf das Auge fällt, nur nicht der Mensch,
Nur ich nicht — Friede! kehre her zu mir!"

Anfangs ist es nur dieses Ringen, das still und zu keinem Freunde ausgesprochen in des Helden Seele brennt. Er glaubt in der Stille zu erringen, was er braucht: „in der Stille wird mein Inneres laut". Immer und immer wieder klingt es ergreifend durch: „Friedloses Herz muß rastlos Friede suchen!" Da tritt sie ihm entgegen, Ottegebe, das reine Mädchen. Aber was sie ihm gibt, erkennt er nicht. Sie gibt ihm sich selbst. Das ist ungeheuer viel. So viel, daß es göttliche Kraft in sich schließt. Die Keuschheit des unbewußten, heilig reinen Weibes ist die Stufe, über die Gott zum Menschen herniedersteigt. Das wird künstlerisch verherrlicht, und so gilt auch hier: „Kunst ist Religion". Folgt man dem Helden bei seiner zunehmenden Verzweiflung an allem, bis zu dem zur Gotteslästerung werdenden, hilflosen Jammer, so findet man neben dieser Seelenentwicklung das Wunder eines reinen Kinderglaubens an die Kraft einer erlösenden Liebe. Dadurch, daß dieser Glaube unbewußt ist, daß es der Jungfrau nicht zum Bewußtsein kommt, wie die in ihr verschlossen ruhende Liebe ihre Kraft und Stärke ist, dadurch, daß sie sich nur als Werkzeug zur Verwirklichung eines Mysteriums betrachtet, wird sie zur symbolischen Verkörperung einer religiösen Wahrheit, die fest gewurzelt ruht im Innern des Dichters. Heinrich muß den Becher des Leids bis zum letzten Tropfen austrinken: wie Kleist's „Prinz von Homburg" muß er seiner Manneswürde letzten Rest preisgeben und das Opfer annehmen, das ihn in den eigenen Augen mit Schmach bedeckt — so weit ist er in seinem Jammer gekommen. Aber nun sehen wir das Wunderbare, in seiner Wirkung auf das Seelenleben übertragen; darin liegt das Neue, was die Sage wohl in sich schließt, aber nicht ausdrückt, was erst das Genie Hauptmanns uns vor Augen führt: es ist die Abstufung in der Reinigung Heinrichs. Erst wird schon allein die bloße Tatsache, daß sie sich ihm opfern will, zu einem „Strahl der Gnade" für ihn. Haß, Groll, „das Gemeine" erstirbt in seiner Brust. Noch ist nicht die Hoffnung auf Heilung ihm zum Bewußtsein gekommen, und schon

fühlt er die erste Befreiung. Willenlos folgt er ihr weiter. Da trifft ihn der zweite Strahl der Gnade. Er fühlt, daß sie liebt. Und wie wirkt diese Liebe auf das Empfinden des noch schwerkranken Mannes? Sein Herz kann sich wieder seinem Nächsten, seinem Mitmenschen zuwenden.

„— . . . . An dem neuen Strahl,
Der aus des Kindes schweren Wimpern zuckte
Gebar aufs neue meine Liebe sich
In die erstorbne, finster drohende Welt."

Und diese Liebe, die ihn nun auch bezwungen, sie ist groß und stark genug, nach furchtbarstem, schwerstem Kampfe sich zu überwinden, auf das Opfer zu verzichten; er will dem mörderischen Messer Einhalt gebieten — da fühlt er sich genesen. Er nennt es den „dritten Strahl der Gnade". Eigentlich liegt Tieferes noch zugrunde. Da, wo sich eben Heinrichs Liebe zu der Höhe der Selbstlosigkeit, der Entsagungs- und Opferfreudigkeit emporgeschwungen hat, die ihre Liebe krönt, da ist er erlöst. So wird die gegenseitige Hingabe von Mann und Weib zur harmonischen Einheit in einem höheren Lichte verklärt. Es ist das Licht, in dem das Opfer des Gottessohns strahlt. Sie wird sein „Mittler", und „ohne Mittler kann Gott nicht erlösen". Das ist das Religiöse in dieser Kunst.

In ganz anderer Weise wird das Christentum in „Rose Bernd" beleuchtet. Diese Figur ist in ihrem innersten Wesen den ringenden Seelen durchaus verwandt. Auch in Rose Berndts Seele lebt das Empfinden des Dichters wieder auf, wie oft das Ringen und Wühlen statt zur Ruhe zur Verzweiflung führt. Die Hilflosigkeit des schwachen Menschen gegenüber dem zermalmenden Schicksal tritt uns mit packender Tragik entgegen. Ganz ähnlich wie im „Fuhrmann Henschel", wo der unter der Last der Sorgen fast erdrückte Mann vergeblich am Grabe seiner heimgegangenen Frau einen Rat zu erflehen sucht, sehen wir hier die Heldin ringen. Das arme, in die Verzweiflung gehetzte Weib bricht hilflos zusammen, das Kind im Arm, dem sie eben erst das Leben gegeben hat. Ein bis zur Roheit in seiner Engherzigkeit befangener Vater verschließt der Gefallenen das Haus, der Mann ihrer Neigung mißversteht sie ganz und ver-

achtet sie, den Glauben an die Seelengröße des ihr bestimmten, ungeliebten Mannes kann sie nicht haben, das Schamgefühl im Weibe und die Angst vor dem grausamen Vater haben sie zum Meineid gebracht, nun liegt sie auf den Knien und schreit und ruft nach einem Strahl von oben, doch — „kein himmlischer Vater hat sich gerührt".

Es gibt in fast allen Werken Hauptmanns Stellen, wo der ganze Schmerz mit unsäglicher Bitterkeit durchbricht, daß des Elends so viel ist in der Welt. Das ist schon in „Vor Sonnenaufgang" der Fall, hier sehen wir es wieder. Das Mitfühlen hat hier der Dichter in den einen Vertreter des Christentums, in August Keil, gelegt. Dieser August Keil ist eine Gestalt, die zunächst sehr unsympathisch wirkt; aber er erweist sich später als der Einzige, der wirklich groß denkt. Insofern ist er eine Verherrlichung des Christentums. Anfangs erscheint er als Mucker, der immer nur den Namen Gottes im Munde führt; aber er ist weit mehr. Er ist der Mann dazu, sein Christentum in die Tat umzusetzen. Das ist etwas, was gerade bei einem so buchstabengläubigen Manne ungeheuer sympathisch wirkt. „Einen Pharisäer kann ich nicht machen," sagt er von sich selbst, und er hat recht. Darin steht er nun im krassen Gegensatz zum alten Bernd, der das Wort verkörpert: „Ich danke dir, Gott, daß ich nicht bin wie andere Leute". Er stellt den Typus des modernen Pharisäers dar, der immer Bibel und Gesangbuch zur Hand hat, der keinen Sonntag in der Kirche fehlt, und der dabei ein Herz von Stein hat. Er ist eine Art Gegenstück zu Hebbels Meister Anton in der „Maria Magdalene"; die bis zur Roheit gehende Engherzigkeit und Befangenheit im Vorurteil läßt keine menschlichen Regungen aufkommen. Und zwar ist Meister Anton als Vertreter einer Welt aufgefaßt, die nicht anders denken kann, der alte Bernd aber ist ein Vertreter des Christentums. Er vertritt aber die Anschauungen einer christlichen Religion, die himmelweit von der Religion Christi entfernt ist; es fehlen vor allem zwei Hauptbedingungen: Demut und Nächstenliebe. Beides aber besitzt August Keil. Anfangs zwar sind diese christlichen Tugenden auch unter der harten Schale einer engherzigen Waisenhauserziehung und eines unglaublich beschränkten Lebenshorizontes verkümmert, aber

im Unglück, wo sich zeigt, wes Geistes der Mann ist, da brechen bei ihm gerade diese beiden Eigenschaften aus dem Innern heraus durch. Rose ist tief gesunken, aber er verläßt sie nicht. Das ist keineswegs eine Regung des Pflichtgefühls nur, das das arme Mädchen nicht im Stiche lassen will, es ist bei ihm Liebe. Die Liebe, die er für das Mädchen empfindet, hat sich bei ihm mit einer allgemeinen Menschenliebe, einer echt christlichen Nächstenliebe, verbunden. Durch diesen Zug entsteigt er dem engen Horizont. Was auch kommen mag, was auch gewesen sein mag, er will ihr die Treue halten. Selbst als er von dem so schweren Verbrechen hört, wird er nicht wankend. Wahrhaft groß aber wird er, wo er als einziger dasteht, der in des Mädchens Seele mit echtem Verständnis zu lesen versteht. Alle haben sich losgesagt, der Vater hat nur ein hartes Urteil, kein Wort der Liebe, da sagt er, und zwar „ernst, aus der Tiefe": „Das Mädel .... was muß die gelitten haben ...." Das ist eben die Liebe, die nimmer aufhört, die alles duldet. Dieselbe fühlt auch in „Elga" der Graf für die Frau. „Elga" ist die eigentliche Tragödie der Liebe. Aber man muß einmal die Abstufungen im Empfinden der einzelnen Liebenden des Dramas betrachten. Elga liebt im Grunde nur sich selbst. Sie ist schlecht und verworfen mit Bewußtsein. Nicht, weil sie sich keinen Rat sonst weiß und von der Leidenschaft fortgerissen wird, ist sie schlecht, sondern weil sie weder das angenehme Leben im reichen Hause, noch die Sinnenfreuden, die ihr Oginsky bietet, missen will. Denn Liebe kann das nicht sein, was sie für ihn fühlt. Er will mit ihr fliehen, will für sie arbeiten, aber sie? „Soll ich Hemden und Strümpfe waschen?" Ihn genießen kann sie, aber nicht mit ihm dulden. Das ist eine Art von Liebe, von der der Volksmund sagt: „Kommen Hunger und Sorgen ins Haus, fliegt die Liebe zum Fenster hinaus". Da steht die Liebe Oginskys, der für sie „sich das Schlafen abgewöhnen will" doch ungleich höher. Er empfindet echte Leidenschaft für sie, nicht bloß Sinnlichkeit. Er ist bereit für sie zu sterben, ihm kommt der Tod um ihretwillen süß vor. Er hat den Mut, endlich des Lügens und Betrügens müde, seine Liebe einzugestehen, ja, er rühmt sich ihrer sogar. Stolz ist er darauf, daß sie ihn erhörte: „Ich habe ge-

lebt". Und doch, es ist nicht echte Liebe. Denn diese muß entsagen können. Dem Mann, der wahrhaft liebt, wird das Weib zu heilig sein, um es von Abgrund zu Abgrund zu schleifen. Auch sie hat ja einen Funken Ehrgefühl noch: sie will nicht, daß er der Einladung Starschenskis folgt. Er fragt: „Weshalb nicht?" und sie antwortet „zerknirscht": „Ich werde noch schlechter werden, wenn du kommst". Ganz anderer Art ist die Liebe des Grafen. Er liebt in der heiligen Weise, daß ihm Liebe zur Religion wird. Die Anbetung, die er für sein Weib empfindet, wird für ihn zum Gebet an seinen Gott. Er sieht sie als Geschenk Gottes an: „Lobt sich nicht Gott durch sie? Verklärt sich nicht Gott in ihr? Übertrifft sich nicht Gottes unerfaßliche Bildnerkraft in diesem Geschöpf? .... Bete ich nicht den Schöpfer an in ihr? Genieße ich nicht Gott selber in ihr? Wer bin ich, daß er dich mir geschenkt?" Den Glauben an solche Liebe, die zur höchsten Harmonie verklärt gleich der göttlichen Liebe Leben wirkt, den haben wir im „Armen Heinrich" kennen gelernt; hier ist diese Liebe durch Trug und Verrat geschändet. Aber sie ist eine, die alles verzeiht. Man hat die Abänderung der Handlung gegenüber der Erzählung Grillparzers dem Dichter mit Unrecht zum Vorwurf gemacht. Diese Liebe Starschenskis ist eben so stark, so sein ganzes Wesen ausfüllend, daß er den Treubruch verzeihen kann — wenn sie den Gemordeten nicht mehr liebt. Doch im Angesicht des Todes kann Elga nicht mehr lügen, und so geht die Tragödie ihren Gang; der Mann, der gesagt hatte, „im Weibe ist Glück", muß von diesem seinem Weibe Haß und Verachtung nun erdulden. Er, für den dieses Glück alles war, der in ihr das Göttliche verehrte, dem in diesem Sinne Gott Liebe war, er wird gebrochen, vernichtet. Und schuldlos ist er auch nicht. Die schwere Schuld, daß er sich hat verblenden lassen, kann nicht von ihm genommen werden. Er hätte doch das Weib erkennen müssen. Denn als er sie fragte: „Liebst du mich?" da hat sie die Antwort: „.... einst ging ich mit dir und war mit dir fröhlich. Glücklich und fröhlich war ich mit dir: und wo ich glücklich und fröhlich sein kann, Pan, da liebe ich auch". Diese Antwort sagt, wes Geistes Kind sie ist. An ein Weib solcher

Denkart hat er seine heilige Liebe weggeworfen. Darum muß er büßen. Freilich zu hart. Aber das Geschick ist hart gegen uns alle. Das fühlt der Dichter mit seinem Helden.

Gerhart Hauptmann verliert sich jetzt immer mehr ins Mystische. Sein Glashüttenmärchen „Und Pippa tanzt" wird von der Kritik im allgemeinen abgelehnt. Der Grund ist klar. Der fast undurchdringliche Schleier des Zauberhaften, der um die einzelnen Gestalten und noch mehr um die Komposition des Ganzen gewoben ist, verbietet der Mehrzahl aller Leser und Leserinnen ein Eindringen in den Kern der Symbolik. Und doch ist es eigentlich nur eine alte Wahrheit, daß das Glück in der Phantasie beruhe. Denn darauf läuft das Märchen schließlich hinaus. Der erdgeborne Handwerksbursche, der bieder und brav zwar, aber voller Phantastereien, dem märchenhaften Wesen nachjagt, kann sie nicht erlangen, wenn sie sich auch selbst nach ihm sehnt. Er zerbricht im Übermut trotz der Warnung des alten Zauberers das zarte Wesen, indem er sie tanzen läßt, mit andern Worten, indem er sie der Gewalt des bösen Geistes, der die gierige Wollust verkörpert, preisgibt. Verloren hat er sie, aber entschädigt wird er durch seine Gabe der Phantasie, und das nach außen geblendete Auge schaut dafür eine um so reichere innere Welt. So wird er zum König im Reiche der Phantasie. Der Fluch, aber auch der Segen des weltfremden, weltblinden Kindergemütes. Auch in diesem mystischen Werke sehen wir den Drang des Dichters nach der Höhe, den unverkennbaren Stempel, den Gerhart Hauptmann seinen Werken auch unbewußt aufdrückt. Der alte Zauberer, der ein so verinnerlichtes Leben führt, hat auch die Wahrheit sich errungen, daß in der Stille Gott gefunden wird, der Gott, der Herz und Leben ausfüllen kann: „Langeweile ist, wo Gott nicht ist". Für ihn bildet „das Empfinden der Ehrfurcht für den Allerhalter Reiz genug". Doch aus innerem Sturm geht diese Erkenntnis für den seltsamen Mann hervor, denn, „der Sturm auf dem Ozean", das ist die „Situation, in die er alle Menschen hineingeboren sieht". Und der reisende Handwerksbursche fühlt auch den unbewußten Drang nach Freiheit und Licht in sich; nicht so wird das Glück erlangt, wie er sich's erträumt, sondern nach mühsamer Wanderung am Stabe, mit äußerer Blind-